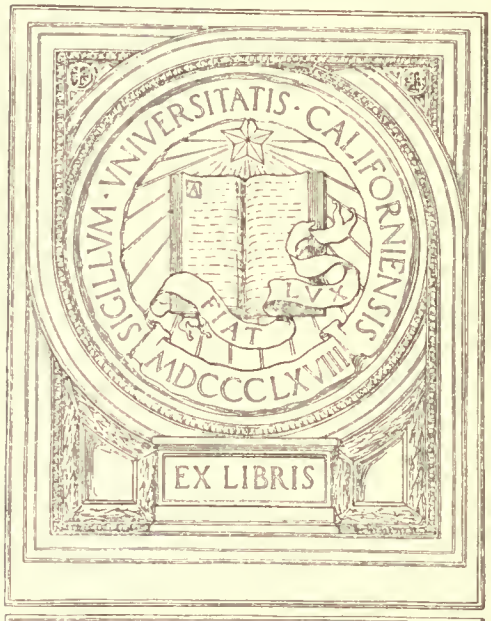
PQ
6284
S5
M486

FROM THE LIBRARY OF
KONRAD BURDACH



Ueber

Calderons Sibylle des Orients.

Festrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften
zu München

zur Feier ihres einhundert und zwanzigsten Stiftungstages

am 28. März 1879

von

Wilhelm Meyer
aus Speyer
a. o. Mitglied der philosoph.-philolog. Classe der k. Akademie.

MÜNCHEN, 1879.
IM VERLAGE DER K. B. AKADEMIE.

BURDACH

PQ6204
S5M436

Ueber

Calderons Sibylle des Orients.

Das finstere Mittelalter: so bezeichnete man gerne die Zeit, welche dem Humanismus und der Reformation voranging, und glaubte mit dieser Bezeichnung eines eindringenden Studiums derselben überhoben zu sein. Allmählig dringt das Bewusstsein durch, dass wir zunächst Nachkommen des Mittelalters und nicht des klassischen Alterthums sind, dass, wie unsere Geschichte, so der grösste Theil unserer Kultur eine Weiterbildung der mittelalterlichen ist, und dass derjenige, welcher auf das Verständniss jener Epoche verzichtet, auch das Werden und Wesen der Hauptstücke unseres äusseren und inneren Lebens nicht versteht und ein Fremdling bleibt in seiner Heimath.

Unter den deutschen Städten steht München voran durch den Reichthum an Werken der Kunst und an Denkmälern der lateinischen Literatur, vor Allem aber durch den reichsten Schatz an Denkmälern der deutschen Literatur des Mittelalters, und es erscheint als die natürliche Aufgabe besonders derjenigen, deren Obhut diese Schätze anvertraut sind, dieselben zu erforschen und denen, welche sie geschaffen haben, die verdiente Anerkennung zu erwerben. Solche Forschungen lehren rasch, dass mittelalterliche Kunst und Literatur nicht nur als Vorläuferin und Mutter der unsern, sondern auch um ihrer eigenen Vorzüge willen eifrige Pflege verdient. Nur einer dieser

M342622

Vorzüge sei hier hervorgehoben: der Reichthum an poetischen Stoffen. Hierunter begreife ich ebenso die grossen Sagenkreise, wie die Schwänke und Anecdoten, wie wir in Hebels Schatzkästlein sie lesen, welche gestern und heute erfunden zu sein scheinen und doch oft schon aus alten Zeiten stammen. Die Entstehung dieses Sagenschatzes war allerdings durch die Verhältnisse sehr begünstigt. Die einzelnen Stämme brachten ihre Sagen mit; dazu mischten sich Stücke der römischen Sagen, die Heiligenlegenden und die Erzählungen von Theoderich, Karl dem Grossen und ähnlichen Helden. Zuletzt erregten noch die Kreuzzüge die Phantasie durch Schilderungen entlegener Gegenden und wunderbarer Ereignisse. All diese Dinge wurden hauptsächlich durch Erzähler und Deklamatoren verbreitet, in deren Mund sich rasch Geschichte in Sage und Sage in Dichtung verwandelte. Nicht leicht wird eine Zeit sich finden, welche von ähnlicher Liebe zu Dichtungen erfüllt war, und demgemäss war die poetische Production im 12., 13. und 14. Jahrhundert eine ausserordentlich fruchtbare.

Es wurde das Maass überschritten: die Begierde nach Wundern und Abenteuern verführte zu Ungeheuerlichkeiten, und mit der Verwilderung der Sitten im 14. und noch mehr im 15. Jahrhundert verwilderte und erschlaffte das poetische Schaffen. Da wurde durch die Erkentniss der griechischen Literatur auch ein ernstes Studium der römischen geweckt und die Herrlichkeiten des klassischen Alterthums brachten schnell die weltlichen mittelalterlichen Dichtungen in Vergessenheit; gegenüber den Angriffen der Protestanten wurden auch die meisten Legenden aufgegeben. Abgesehen von England, wo weder Humanismus noch Reformation schnell und völlig zum Sieg gelangten, verfielen die Sagen und Dichtungen jener Zeit fast gänzlich der Verachtung und Vergessenheit.

Doch Dichter und Künstler bedürfen einen Schatz von Sagen, aus welchem sie Stoffe schöpfen können. Durch die allgemeine Herrschaft der klassischen Studien liessen auch sie sich verführen,

antike Stoffe darzustellen. Allein die inneren und äusseren Seiten des antiken Lebens sind so fremdartig, dass es eifriger Studien bedarf, um dasselbe einigermassen zu verstehen: aber sich so in jene Cultur versetzen zu wollen, dass man, mit den alten Dichtern und Künstlern wetteifernd, antike Menschen antik will reden und handeln lassen, das scheint ein ebenso unmögliches als unnöthiges Beginnen. Die wenigen geglückten Versuche der Art haben die rein menschliche Seite eines antiken Stoffes ausgeführt; je ernster und fleissiger der Moderne studirte, um das Alterthum zu copiren, desto mehr hat er der Frische seines Schaffens geschadet und im besten Fall das Loos der gelehrtesten Schriften über dasselbe getheilt: nach höchstens hundert Jahren hatten sich die Anschauungen geändert und jene gelehrten Darstellungen wie die dichterischen oder künstlerischen Nachahmungen des antiken Lebens erschienen in vielen Stücken als schief und falsch.

Der Nutzen, welchen das klassische Alterthum bringen soll, ist ein anderer. Da der Gegensatz, das Fremde am meisten zur Erkenntniss des Eigenen und Heimischen beiträgt, so beurtheilen wir unsere Cultur in allen Stücken richtiger und finden leichter die richtigen Mittel zur Verbesserung derselben, wenn wir sie mit einer fremden vergleichen. An allseitiger, harmonischer Ausbildung des geistigen Lebens kann aber keine Cultur sich mit der griechisch-römischen messen, keine ist nach allen Seiten so durchforscht und systematisch klar gelegt, wie diese es ist durch das eifrige Ringen der klassischen Philologie und ihrer Hilfswissenschaften. Ferner ist unsere mittelalterliche und moderne Cultur durch die römische und wenigstens unsere moderne durch die griechische so sehr beeinflusst worden, dass wir durch die Unkenntniss jener das Verständniss für diese uns verschliessen würden. In dieser Hinsicht ist es die Aufgabe der klassischen Philologie, an den Denkmälern des griechisch-römischen Alterthums unser Urtheil zu schulen und unsern Geschmack zu bilden und den Spiegel immer klarer und deutlicher zu machen,

in welchem die modernen Geschlechter stets sich beschauen und prüfen können. Gerade die tiefsten und allseitigsten Kenner des klassischen Alterthums werden am wenigsten fordern, dass unsere Dichter und Künstler ihre Sagenstoffe den Griechen und Römern entlehnen sollen, und werden anerkennen, welcher Schaden in dieser Hinsicht durch den Klassicismus angerichtet worden ist. Man hat das längst gefühlt und sich meistens beschränkt auf Darstellungen unserer Geschichte und noch mehr der Natur, der Umgebung und Gegenwart.

Doch für die Entwicklung von Poesie und Kunst sind Sagenstoffe unentbehrlich. Manche nun haben es mit Sagen verschiedener Völker versucht, Andere aber haben den Weg eingeschlagen, welcher der richtige zu sein scheint. Die Theile unseres Volkes, welche den klassischen Studien fern blieben, haben sich ihre Sagenstoffe bewahrt in Gestalt von Mährchen und Volksbüchern. Dies sind die verkümmerten Reste der mittelalterlichen Sagen und Dichtungen, so verkümmert nur desswegen, weil die besten Geister sie gänzlich missachtet hatten. Nach dem Unrecht, das sie Jahrhunderte lang erlitten haben, scheint es billig und natürlich, dass der beste Theil der mittelalterlichen Sagen wieder zum Bewusstsein unseres ganzen Volkes gebracht werde, natürlich vor Allem desswegen, weil dieselben zum Theil sich in unserer Heimath bewegen, weil sie unserem Fühlen und Sein entsprechen oder mit leichten Aenderungen sich anpassen lassen. Wenn auch die fremdartige altgermanische Mythologie, welche ja schon die Dichter des Mittelalters nicht beachteten, und die Auswüchse abenteuerlicher Phantasie weggelassen werden, so bleibt doch eine Fülle von Sagen, welche nicht minder die Phantasie als das Gemüth anregen und befriedigen, und bei deren Darstellung Dichter und Künstler nicht mühevoll in eine fremde Welt sich versetzen müssen, sondern dem innern Drang frei folgen können.

Vieles ist zur Wiederbelebung dieses reichen Sagenschatzes geschehen; allein Vieles bleibt noch zu thun. Besonders zwei Stücke

der mittelalterlichen Literatur verdienen mehr Beachtung als sie bis jetzt fanden. Dies sind zunächst die Fabulae oder Exempla, Beispiele und kleine Geschichten, welche zumeist in religiöse Tractate und Predigten eingesetzt wurden, doch auch in Sammlungen sich vereinigt finden. Die meisten sind noch nicht gedruckt, aber auch die gedruckten versteckt und nur von wenigen Gelehrten gekannt. Die Mehrzahl enthält werthlose Wundergeschichten, viele jedoch Erzählungsstoffe, welche sich trefflich verwerthen lassen. So findet sich z. B. in einer kleinen Sammlung die Geschichte von einem alten Weibe, welches vom Teufel zu Hilfe gerufen wird, um ein treues Ehepaar zu entzweien, und seine Aufgabe so geschickt löst, dass der Teufel selbst in Furcht geräth: ein Stoff, der von Hans Sachs zu einem Lustspiel verarbeitet wurde, das heute noch aufgeführt wird; — dann die Geschichte von einem König, welcher seine Töchter fragt, wie sehr sie ihn lieben, und die jüngste, welche nicht so überschwänglich antwortet wie die älteren, verstösst, zuletzt aber bei ihr Rettung gegen den Undank der andern findet: derselbe Stoff, welcher Shakespeare's König Lear zu Grunde liegt.

Diese Geschichten stammen allerdings zum Theil aus anderen, oft schon aus indischen Quellen; allein es sind darunter auch viele neu erfundene, die entlehnten selbst sind geschickt und für uns passend umgearbeitet, und um die Wanderung dieser Geschichten überhaupt aufzuklären, scheint es die nächste Aufgabe zu sein, die einzelnen Stationen derselben, das heisst den Vorrath und die Fassung in den verschiedenen Zeiten und Ländern, klar zu legen.

Nicht weniger als diese Geschichten verdienen die Legenden lebhaftere Beachtung. Gegenüber den Angriffen der Protestanten wurden von den katholischen Theologen am schnellsten diejenigen aufgegeben, welche am meisten von der Tradition abwichen. Das waren aber gerade die phantasievollsten und poetischsten. Früher störte die Betrachtung dieser Dichtungen oft der religiöse Standpunkt: gewiss mit Unrecht. Denn derjenige, welcher innerlich sich

von einer bestimmten Confession losgesagt hat, sollte wenigstens den hohen poetischen Gehalt dieser Sagen würdigen, der gläubige Katholik und Protestant sollte ausserdem noch von dem warmen religiösen Gefühl erhoben werden, welches nur aus den reinsten Absichten diese Dichtungen schuf.

Dies sind einige der Eindrücke, welche ich, ein treuer Anhänger der klassischen Philologie, bei lange dauernder Beschäftigung mit mittelalterlicher Literatur empfing, Eindrücke, welche mich zu Arbeiten auf diesem Gebiete anregten und dabei leiteten. Für den oben berührten Zweck schien mir die Aufgabe des Gelehrten zu sein, die Entwicklung einer mittelalterlichen Sage so klar zu legen, dass ihr ursprünglicher Kern und die schönen wie die verunglückten Umgestaltungen deutlich hervortreten. Die lohnendere Aufgabe Anderer ist es, diese Resultate populär zu machen, und dem guten Geschicke muss es überlassen bleiben, dass dann und wann ein Dichter oder Künstler dadurch zu neuen Schöpfungen angeregt werde.

Der Reichthum der mittelalterlichen Literatur bietet den ausserordentlichen Vortheil, dass die Entwicklung einer Sage oft Schritt für Schritt verfolgt werden kann; kein Weg aber gibt bessere Aufschlüsse über das poetische Schaffen des Volkes wie des Einzelnen. Das deutlichste Beispiel ist Shakespeare, zu dessen richtigem Verständniss vor Allem die Erforschung und Vergleichung der von ihm benützten Quellen beigetragen hat. Mir hat die Untersuchung einer mittelalterlichen Legende Gelegenheit geboten zur genaueren Prüfung zweier Stücke Calderons, des grössten Dramatikers der romanischen Stämme. Es ist die Legende vom Kreuzholze, welche erzählt, wie Seth aus dem Paradies drei Körner vom Baum der Erkenntniss erhielt und aus diesen auf dem Grabe Adams ein Baum mit dreierlei Laub empor wuchs, welcher nach vielen Schicksalen zu Salomos Zeiten sich in Jerusalem befand; wie ihn dort die Königin von Saba sah und prophezeite, dass einst der Erlöser der Menschen an ihm sterben

werde. Diese Legende, deren Geschichte zugleich belehrendes Beispiel ist, wie die lateinische Literatur des Mittelalters für derlei Sagen das Centrum der germanischen und romanischen ist, entstand erst unter der Einwirkung der Kreuzzüge im Anfange des XII. Jahrhunderts, hat aber rasch eine Reihe von Fassungen durchlaufen, unter welchen die im Pantheon des Gottfried von Viterb besonders zu bemerken ist, bis dann am Ende des 13. Jahrhunderts eine ausführliche lateinische Erzählung sich bildete, welche sich über ganz Europa verbreitete. So haben wir ausser den zahlreichen deutschen, französischen und englischen mittelalterlichen Uebersetzungen oder Verarbeitungen dieses lateinischen Textes solche in isländischer, schwedischer, holländischer, wallisischer und italienischer Sprache. Zur Zeit der Reformation wurde auch diese Legende als unhaltbar aufgegeben und war bis vor Kurzem fast verschollen.*) Nur wenige neuere Dichter, welche schwache Kunde davon hatten, wie Rückert, Seidl und Simrock, haben sie in kleineren Gedichten berührt; aber schon viel früher hatte Calderon in einem Auto, d. h. in einem am Nachmittag eines hohen Festtages öffentlich aufgeführten geistlichen Spiele, mit dem Titel 'der Baum der bessern Frucht' und in dem weit bekannteren Drama religiösen Inhalts mit dem Titel 'die Sibylle des Orients' diese Legende dramatisch dargestellt.

Da sowohl der *Weg,* auf welchem diese Legende, von der eine altspanische Bearbeitung bis jetzt noch nicht gefunden wurde, als auch die *Fassung,* in welcher dieselbe zu Calderon gelangte, eigenthümlich und für das Verständniss der Dichtungen wichtig ist, so ist deren genauere Darlegung nothwendig. Stücke der Erzählung des Gottfried von Viterb und grössere Stücke des oben genannten lateinischen Textes wurden in eine italienische Historienbibel eingesetzt, welche im 15. und 16. Jahrhundert öfter gedruckt wurde.

*) Die beste Darstellung der Geschichte dieser Sage gab Mussafia in Sitzungsber. d. Wiener Akad. 63 (1869) p. 165—216; ich will dieselbe an einem andern Orte genauer behandeln.

Dann hat der spanische Jesuit *Pineda* in einem umfangreichen Werke über Salomo, das 1609, 1611 und 1613 in Lyon, Venedig und Köln gedruckt wurde, auch den Besuch der Königin von Saba in Jerusalem behandelt (liber V cap. 14). Daselbst sind über Sabas Herkunft, Namen und Art, über ihr gleichnamiges Land und dessen Lage, über die Veranlassung der Reise und den Aufenthalt in Jerusalem aus alten und neuen, kirchlichen und weltlichen Schriftstellern alle möglichen gelehrten Notizen zusammengestellt.

Am Ende des Kapitels (§ 51) ist dann die Sage vom Kreuzholze besprochen. Zuerst erwähnt Pineda verschiedene Angaben: eine, wornach Saba dem Salomo schrieb, an einem Stamm, den sie im Palaste gesehen, werde einst Jemand sterben, dessen Tod den Untergang des jüdischen Reiches verursache, worauf Salomo den Stamm in der Tiefe habe vergraben lassen; eine andere, wornach der Stamm von der Königin als Steg über den Bach Cedron gefunden wurde; eine dritte, wornach Abraham drei Reiser von Fichte, Ceder und Cypresse gepflanzt habe, aus denen später ein Baum wuchs, dessen Stamm beim Tempelbau nirgends passte, bis zuletzt Salomo ihn im Tempel aufstellen und mit 30 Silberringen schmücken liess. Dann gibt Pineda in lateinischer Uebersetzung die betreffenden Kapitel der italienischen Historienbibel, deren Inhalt in Kürze folgender ist: Dem Tode nah schickt Adam den Seth zum Paradies, um das verheissene Oel des Erbarmens ihm zu holen. Seth folgt den herwärts führenden Fusspuren von Adam und Eva, auf denen seitdem noch kein Gras gewachsen war, und gelangt zum Paradies. Der Cherub lässt ihn hineinschauen und er sieht an der Quelle der 4 Paradiesesströme einen Baum ohne Rinde und ohne Laub, dessen Gipfel in den Himmel, dessen Wurzeln in die Hölle reichen, und auf welchem ein weinendes Kind sitzt. Der Engel gibt ihm drei Körner von der Frucht des Baumes der Erkenntniss mit, welche Seth nach Adams Tod unter dessen Zunge legt. Aus dem Grabe wachsen dann drei Reiser von Ceder, Cypresse und Palme, Symbole des Vaters, Sohnes und Geistes.

Noas Sohn, Jericho, besuchte Adams Grab und verpflanzte jene Reiser in die Wüste, wo sie zu einem dreilaubigen Baume zusammenwuchsen. Moses verpflanzt sie auf den Berg Tabor. Bei den Vorbereitungen zum Tempelbau hört David von dem Wunderbaum, eilt auf den Tabor, begrüsst von prophetischem Geiste erfüllt denselben als Symbol der Dreieinigkeit und bringt ihn feierlich nach Jerusalem. Beim Tempelbau ist der Stamm stets zu lang oder zu kurz; da aber David das Orakel erhält, einst werde Gottes Sohn an demselben sterben, lässt er ihn im Tempel hoch verehren. Salomo thut dasselbe. Als hier ein Weib ihm einst zu nahe kam, entzündeten sich ihre Kleider, wesshalb die Juden sie steinigten. Die Königin von Saba sieht ihn ebenfalls dort und versichert dem Salomo von Neuem, dass an diesem Holze einst Gottes Sohn sterben werde. Um das zu verhindern, lässt ihn Salomo in der Tiefe einmauern, doch später brachen hier Wasser durch und das Holz schwamm auf. Das Wasser — der Teich von Bethsaida — wurde heilkräftig, der Stamm selbst wurde von denen, die Christus kreuzigen wollten, zum Kreuz ersehen.

Diese verschiedenen und theilweise wunderlichen Fassungen der Legende vom Kreuzholze und die vorangehenden gelehrten Notizen über Saba, überhaupt das ganze 14. Kapitel*) des 5. Buches von Pinedas Werk, ist es, was den beiden Stücken Calderons zu Grunde liegt, und mit Staunen sieht man aus diesem Chaos klare, durchsichtige und schöne Dichtungen erstehen. Eine genauere Untersuchung ist wichtig, da über beide Stücke Calderons die Meinungen sehr verschieden sind. Nach den Einen ist das Auto früher gedichtet, das Drama durch Umarbeitung später daraus entstanden, nach den Andern umgekehrt: wieder ist nach den Einen das Auto das tiefere und gedankenvollere Stück, das Drama schwächer oder sogar eine dem Calderon untergeschobene Fälschung, während nach den Andern das Drama unter die erhabensten religiösen Dichtungen zu rechnen ist.**)

*) Dieses Kapitel ist in 51 Paragraphe getheilt, welche ich im Folgenden citire

**) Auto, El Arbol del mejor fruto, in Autos Sacramentales II (Madrid 1717) p. 249; deutsch von Lorinser, Calderons geistliche Festspiele, 4. Bd. 1862. La Sibila del Oriente y

Weder Schmidt, welcher durch seine Untersuchungen über Calderons Schauspiele das Verständniss derselben sehr gefördert und deutscher Gelehrsamkeit ein würdiges Denkmal gesetzt hat, noch Malsburgs begeisterte Lobesworte haben diese Streitfragen gelöst. Vielleicht gelingt es durch die nüchterne Vergleichung der Dichtungen mit der eben nachgewiesenen Quelle.

Schon vor Calderon hatte ein cornischer Dichter die Sage vom Kreuzholze dramatisch dargestellt, jedoch so, dass er nach der Art der mittelalterlichen Schauspieldichter die ganze Geschichte desselben von Adam bis Christus in einer Reihe von Scenen vor den Augen der Zuschauer vorüberführte. Ueber solche Anfänge der Kunst war Calderon, der Meister in dramatischer Composition, natürlich weit erhaben. Als er in Piuedas Buch über Salomo die Sage vom Kreuzholze gerade in dem Capitel las, welches von der Königin von Saba handelt, und von dem Gedanken ergriffen wurde, diesen Stoff dramatisch zu gestalten, da trat ihm als Hauptscene sofort der Moment entgegen, wo Saba in Salomo's Stadt mit dem wunderbaren Stamme zusammentrifft und von dem Geiste der Weissagung erfüllt wird, als Scenen, welche diesen Höhepunkt der dramatischen Entwicklung vorbereiten sollten, die Schilderung des früheren Wesens sowohl des Baumes als der Königin und als Anfang und Einleitung der ganzen Handlung die Schilderung der Veranlassung, welche zuletzt Weib und Stamm bei Salomo zusammenführte. Mit dieser einfachen äusseren Handlung verknüpfte und verband er den Charakter der Königin von Saba, welchem er eine tiefe, geistige Bedeutung gab. Denn

---

gran Reina de Sabá, in Keil III p. 200 und Hartzenbusch IV p. 199; deutsch von Malsburg, Schauspiele von Cald. IV 1821 und von Lorinser, Calderons grösste Dramen religiösen Inhaltes, 5. Bd. 1875. Vgl. *Malsburgs* und *Lorinsers* Einleitungen; *Schack* Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien III (2. Ausg. 1854) p. 143. 294; Friedr. Wilh. Val. *Schmidt*, die Schauspiele Calderons, Elberfeld 1857 p. 412 und 501; *Mussafia*, sulla leggenda del legno della croce p. 191—193; er meint, Calderon habe den Namen Jericho's, des fabelhaften Sohnes von Noa, aus Pineda geschöpft, bemerkt aber nicht, dass Calderons beide Stücke gänzlich nach Pineda gemacht sind.

während dieselbe nach den Büchern der Könige nur desshalb zu Salomo kam, um seine Weisheit mit Räthseln zu prüfen: heisst sie bei Calderon Sibylle und Prophetin und strebt in Mitten eines Volkes, das dem Baal dient, nach Erkenntniss des letzten Grundes alles Seins; in der Einsamkeit verkehrt sie mit der Gottheit und wird oft von dem göttlichen Geiste erfüllt, so dass sie sogar die Befreiung der Menschen von ihren Leiden prophezeit. Da sie hört, Salomo könne alle Zweifel lösen, eilt sie zu ihm und wird über das Wesen des einen, wahren Gottes von ihm belehrt. So erscheint es fast natürlich, dass dieser geläuterte und erhobene Geist, in der Nähe des heiligen Stammes auf das Tiefste erschüttert und von der Kraft der Weissagung erfüllt, klar Vergangenheit und Zukunft schaut und die früheren Schicksale des Stammes verkündet, sowie den Mann, der einst zum Heil der Welt daran leiden werde. Auch die Elemente für diese Gestalt hat Calderon bei Pineda gefunden: denn hier heisst Saba oft Sibylle und Prophetin. (§ 2) welche im Geheimen mit der Gottheit verkehre, während das Volk dem Baal diene (§ 4); doch seien im Lande Propheten gewesen, Nachkommen Abrahams, welche von einem Messias sprachen (§ 36); von Salomo über den Gott Israels und seine Verehrung unterrichtet (§ 4. 46), sei sie als Jüdin und sogar als Christin zu betrachten, weil ja auch sie auf Christus hoffte (§ 5. 6). Aus diesen Notizen hat Calderon die Figur der Königin geschaffen und dieselbe mit jener einfachen Handlung in dem Auto vom Baum der bessern Frucht zu einem harmonischen Ganzen verbunden.

Dieselbe Benützung Pinedas, aber auch die gleiche Meisterschaft in der Verwendung der benützten Notizen tritt zu Tage, wenn wir die *einzelnen Theile* dieses Autos prüfen.

In der ersten Scene wird Salomo von zwei Engeln ermahnt den Tempelbau eifrig zu betreiben, und werden ihm als Gaben Gottes Weisheit und Reichthum verheissen, eine Scene, welche wesentlich nach dem Buch der Könige (3, 3, 5) gearbeitet ist. — In der zweiten

Scene kommen Hiram, der König von Tyrus, und Candaces, der König von Egypten: beide von Salomo berufen. Er entsendet den Candaces auf den Libanon, um Palmen, Cedern und Cypressen zu fällen, den Hiram nach Saba, um von der Königin, Namens Nicaula oder Saba, Weihrauch und Wohlgerüche aller Art zu erbitten, mit der prophetischen Ahnung, dass vom Libanon und aus Saba durch einen Baum und ein Weib dem Hause Davids Segen kommen werde. — Nach dem Buch der Könige (3, 5) schrieb Salomo an Hiram: darnach hat Calderon für seine dramatischen Zwecke diese ganze Scene erfunden. Aus Pineda hat er den Namen des egyptischen Königs und die prophetische Ahnung Salomos entlehnt; denn dort ist notirt (§ 2), dass die äthiopischen Königinnen den Beinamen Candace hatten, und erzählt (§ 51), dass David das Orakel erhielt, der Baum werde seinem Hause Trost und Freude bringen.

Die beiden nächsten Scenen spielen im Lande Saba. Während die Königin in Einsamkeit mit der Gottheit verkehrt, wollen die Einwohner durch Gesang ihre Aufregung lindern; allein die Idolatrie, welche sich unter dem Namen Palmira hier aufhält, um die Königin im Glauben an den Gott Baal und in Unkenntniss von dem Gotte Israels zu erhalten, wehrt es ihnen, damit sie in den begeisterten Reden Sabas ihr innerstes Denken beobachten könne. Da erscheint Saba selbst mit verwirrter Kleidung und in höchster Aufregung, ruft den göttlichen Geist an, den Grund der Gründe und den Urgrund alles Seins, streut dann beschriebene Blätter aus und bricht endlich erschöpft zusammen. Als sie wieder zu sich kommt, entflieht sie den Blicken des Volkes. Die Blätter werden zu einem Gedichte zusammengestellt, in dem genannt wird: ein himmlisch Holz von einzger Art, das süsse Frucht zur rechten Zeit wird tragen und Gegengift wird sein für jenes erste bittre.

Die hier auftretende Idolatrie gehört zu den allegorischen Gestalten des Glaubens, Zweifels, Neides und ähnlichen, welche in diesen geistlichen Festspielen häufig vorkommen. Die Schilderung Sabas

beruht auf den oben erwähnten, von Pineda gebotenen Elementen. Dagegen, dass die Kraft der Weissagung nur zeitweilig Saba erfüllt dann aber sie in höchste Aufregung versetzt und mit deren Ende auch selbst verschwindet, dass ferner Saba ihre Orakel in abgerissenen Sätzen auf einzelne Blätter schreibt, diese Züge scheint Calderon mit dem Namen Pythonissa aus dem entlehnt zu haben, was er im Virgil Aen. 3. 440—451 und über das Orakel in Delphi gelesen hatte.

In der nächsten Scene landet Hiram und wird von der Königin über Namen und Lage des Landes belehrt, sowie über seinen Reichthum an Gold, Weihrauch und Wohlgerüchen aller Art. Er selbst berichtet von seiner Sendung und der Macht Salomos. Als er dessen Weisheit erwähnt, welche jeden Zweifel zu lösen vermöge, unterbricht ihn Saba und entschliesst sich rasch, bei Salomo Aufklärung über den Urgrund des Seins, den Anfang ohne Anfang und das Ende ohne Ende zu suchen. Die Idolatrie widerspricht vergeblich und geräth zuletzt in hohe Angst wegen dieser Reise nach Jerusalem. Calderon hat hier Salomo nach den Büchern der Könige geschildert, nach Pineda den Reichthum Sabas an Gold (§ 31) und Wohlgerüchen (§ 13. 28. 29. 30); ebendaher (§ 2) ist Nicaula, der Beiname Sabas, entlehnt. Auch in der Schilderung der Lage des Landes Saba folgt er den Worten Pinedas, doch dieses Mal nicht mit der gehörigen Vorsicht. Denn während Pineda (bes. § 9. 14. 22. 23) die verschiedensten Ansichten, — dass nemlich Saba, das Land der regina Austri, nach den Einen in Afrika, nach den Andern in Asien liege, dass es zu Aethiopien gehöre oder als Insel Meroe (§ 2) vom Nil eingeschlossen werde oder ein Theil von Arabien oder Persien oder Indien sei, — eben als die sich widersprechenden Ansichten verschiedener Gelehrten anführt: hat Calderon Alles zusammengegossen; bei ihm wird Saba begrüsst als Fürstin des grossen östlichen Indiens, als Kaiserin von Aethiopien und Königin von Saba; dann heisst es wieder, in den Provinzen Asiens liege als der Sonne erste Wieg und Stätte von zwei Armen des Nil umschlossen die Insel Meroe, deren Name, wie

der Name Nicaula, in Saba verwandelt worden sei; wiederum an anderen Stellen tobt das Meer an Sabas Küsten. Diese schroffen Widersprüche können nicht vom Dichter beabsichtigt sein, sondern haben einen andern Grund. Calderon ist an Pracht und Grossartigkeit des Ausdruckes wohl unerreicht; dazu sind aber seltsame Schilderungen, fremdartig klingende Namen und Titel sehr förderlich. Wie er nun bei Pineda eine Reihe von solchen, rhetorisch trefflich verwendbaren Hilfsmitteln fand, wob er sie alle zusammen, ohne zu wissen oder sich zu sorgen, ob sie zusammenpassten: eine Sorglosigkeit, welche zu weit ging, wie der Dichter später selbst anerkannt hat.

In den folgenden Scenen führt uns Calderon von Saba weg zu dem wunderbaren Baume auf den Libanon. Von den Arbeitern, welche unter des Candaces Anführung Holz fällen, wird erwähnt, dass hier auch ein Baum stehen solle, den Jericho Noas Enkel gepflanzt habe. Als die Arbeiter sich dem schönsten Baume nähern, werden sie zurückgeschreckt; wie sie doch die Axt an ihn setzen, regnet Blut aus seinem Laube. Candaces mahnt sie, den Baum nicht zu fällen und bezeugt, als sie darauf bestehen, dass er, der Heide, die Verantwortung auf sie, die Juden, schiebe. Als der Baum fällt, erbebt die Erde und das Tageslicht verfinstert sich. Am Baume findet sich dreifaches Laub von Palme, Ceder und Cypresse, was Candaces als Symbol der Stärke, des Sieges und des Todes deutet. Während der Baum entfernt wird, spricht die Idolatrie, welche auch hier zugegen war, ihren Schrecken aus, dass jetzt der wunderbare Baum und die Königin von Saba zu gleicher Zeit in Jerusalem zusammenkämen. Die von Pineda übersetzte Kreuzholzlegende (§ 51) berichtet, Noa's Sohn Jericho habe den Baum aus Hebron in die Wüste, Moses auf den Berg Tabor, David nach Jerusalem verpflanzt: Calderon hat das geschickt verändert und vereinfacht. Das dreifache Laub wird bei Pineda auf die Dreieinigkeit gedeutet. In dem blutregnenden Baume, den Juden, welche ihn fällen, und dem Heiden, welcher ihn schonen will, ist eine deutliche Allegorie gegeben auf

Christus, die Juden und Pilatus: eine trefflich erfundene Allegorie, an der auch Calderon viel lag, da er nur ihretwillen sich eine Abweichung von der Bibel erlaubte, welche ihn schweren Missverständnissen aussetzte.

Es ist nemlich höchst auffallend, dass bei Calderon Hiram, der König von Tyrus und Herr des Libanon, nach Saba also in die Nähe Egyptens gesendet wird, dagegen Candaces, der König Egyptens, auf den Libanon. Unklar ist auch, warum Hiram als Vasall des Salomo, Candaces als freier König charakterisirt wird. Man hat unserm Dichter grobe Unkenntniss der Bibel vorgeworfen, ja der deutsche Uebersetzer hat im ganzen Auto die Namen des Hiram und Candaces umgesetzt, während doch Calderon den Candaces zweimal als egyptischen Götzendiener ansprechen lässt, der am Nil Schlangen und Krokodile anbete. Pineda hilft auch dieses Räthsel lösen. Bei ihm heisst es (§ 6) in der Untersuchung, ob Saba als verlorne Heidin anzusehen sei, im Gegentheil sei sie mit Ruth, Rahab, Hiram von Tyrus und andern unter die Verehrer des Gottes Israels, ja in gewissem Sinne zu den Christen zu rechnen. Hiernach galt Hiram dem Calderon nicht als Heide: hätte er also ihn auf den Libanon gesendet, so konnte er nicht Vorbild für Pilatus werden und die ganze Allegorie war nichtig. Desswegen hat Calderon den Candaces, welchen er noch obendrein deutlich als Heiden kennzeichnet, auf den Libanon geschickt und desswegen scheint auch Hiram Vasall des Salomo genannt zu sein.

Die übrigen Scenen des Auto spielen in Jerusalem. In der nächsten spricht Salomo mit Elind über das Urtheil, welches er in dem Streite der beiden Mütter gefällt hatte. Diese Scene ist nur als Ruhepunkt, als Zwischenakt eingeschoben, während dessen sowohl Saba als der wunderbare Stamm Jerusalem sich nähert. Doch berührt es unangenehm, dass der Dichter für diese Scene keinen Stoff gefunden hat, der mit der Handlung des Autos verbunden wäre und die zusammenhängende Entwicklung desselben nicht zerrisse.

Weiterhin meldet Hiram die Ankunft Saba's, Candaces die des dreilaubigen Baumes und Salomo entsendet den Hiram, um Saba nach Sion zu geleiten; dann treffen auch die Arbeiter vom Libanon ein. Es naht Saba unter einem Gesange, in den Stellen des hohen Liedes verwoben sind, und wird von Salomo begrüsst.*) Der Einzug in Jerusalem selbst wird bis zum Sinken der Sonne verschoben. Salomo befiehlt dem Eliud die Brücke über den mächtig angeschwollenen Bach Cedron zu befestigen, und dieser will einen der neu angekommenen Stämme hiefür benützen. Am Schlusse der Scene vergleicht die Idolatrie den neuen wunderbaren Baum und jenen Paradiesesbaum der verbotenen Frucht und erklärt, durchaus verhindern zu wollen, dass dieser Baum der Baum der bessern Frucht werde. Von Pineda (§ 39. 45. 46) hängt Calderon hier besonders dadurch ab, dass er im Anschluss an eine von jenem erwähnte Ansicht, wornach das hohe Lied von Salomo auf Saba gedichtet sei, in den Begrüssungsgesang Stellen des hohen Liedes einflicht und im ganzen Auto Saba als schwarz von Angesicht schildert.

In dem Garten, in welchem die nächste Scene spielt, wird Salomos Weisheit durch zwei Proben geprüft. Erstlich soll er aus der Ferne natürliche Blumen von künstlichen unterscheiden, sodann erklären, warum durch denselben geschliffenen Krystall verschiedene Augen verschieden sehen. Die zweite Probe ist von Calderon selbst erfunden oder anders woher entlehnt, die erste ist nach Pineda (§ 42) gemacht, welcher aus Cedrenus berichtet, dass Saba den Salomo gleich gekleidete Knaben und Mädchen aus der Ferne unterscheiden hiess.

Als bei der Lösung dieser Fragen Salomo den Grund aller Dinge erwähnt, fragt ihn Saba nach demselben voll Eifer. Die Idolatrie kommt der Antwort des Königs zuvor und will den Grund der Gründe mit den heidnischen Vorstellungen von Juppiter und ähnlichen er-

*) Sabas Gruss Auto p. 268 'Esso es ser rey divinamente humano' und Sib. (p. 208,2 Hartzenb.) 'Un casi humano dios, hombre divino' spielt wohl an auf Pineda § 2 Christum in Salomone mirata und § 36 Salomo forsitan est Messias.

klären; doch Salomo widerlegt sie und belehrt Saba über den einen, unendlichen und allmächtigen Gott Israels und über den verheissenen Messias. Da meldet Eliud, der Einzug sei vorbereitet und die Brücke gefestigt. Diese Scene ist fast ganz von Calderon erfunden, um die Entwicklung von Sabas Charakter dem Höhepunkt zuzuführen.

In der letzten Scene will Salomo die Königin über die aus drei Stämmen gebildete Brücke führen; doch vor dem mittleren schreckt Saba zurück und in höchster Aufregung und von dem Geiste der Weissagung erfüllt, erzählt sie, wie einst Seth aus dem Paradies drei Körner vom Baum der Erkenntniss gebracht und auf Adams Grab gestreut habe, wo daraus ein herrlicher Baum mit dreierlei Laub gewachsen sei; von Jericho, Noas Enkel, aus Hebron auf den Libanon verpflanzt, sei er jetzt gefällt und, da man ihn beim Tempelbau stets zu kurz oder zu lang befand, als unnütz hier zur Brücke verwendet worden; einst aber werde an ihm hängen ein Mann von hehrer Gestalt und ganz von Blut überströmt, dessen schweres Leiden den Menschen Segen bringen werde. Erschöpft sinkt sie dann zusammen. Als sie wieder zu sich kommt, spricht sie ihren Abscheu gegen das Heidenthum aus und ihre Verehrung des einen, wahren Gottes Israels, auf dessen einstiges Kommen auch sie hoffe. Da Salomo den wunderbaren Stamm in der Nähe des Tempels verbergen will, droht die Idolatrie ihn mit Wasser zu überdecken; doch Salomo drückt die Hoffnung aus, dass er auch dann noch Segen bringen werde. Das Auto schliesst, indem Salomo selbst den Stamm fort trägt, begleitet von einem Gesang, in welchem nach Sabas früherer Prophezeiung gepriesen wird: das himmlische Holz von einzger Art, das süsse Frucht zur rechten Zeit wird tragen und Gegengift wird sein für jenes erste bittre.

Dass Saba über den Gott Israels belehrt wird und sich zu ihm bekennt (§ 4.46) und dass sie beim Anblick des Kreuzholzes vom Geist der Weissagung erfüllt wird, hat Calderon nach Andeutungen Pinedas gedichtet: ebenso die Geschichte des Kreuzholzes selbst;

doch hat er diese Erzählung aus den verschiedenen Fassungen der Legende zusammengelesen; einige Stücke hat er selbst erfunden, z. B. dass die Körner nicht in Adams Mund, sondern auf sein Grab gelegt werden, dann, dass der Baum von Jericho sogleich auf den Libanon verpflanzt und dort für Salomo gefällt wird. Allein diese Aenderungen dienen nur zur Vereinfachung, und überhaupt hat Calderon aus den reichen, phantastischen Ausschmückungen der Legende mit grosser Mässigung nur wenige Züge entlehnt und aus diesen eine einfache Erzählung hergestellt.

Die Vergleichung dessen, was Calderon bei Pineda las, mit dem was er darnach dichtete, wirft Licht auf manche Einzelheiten seiner Dichtung. Aber helleres Licht fällt auf die Art und Weise, wie er dichtete. Bei Pineda findet sich ein Chaos von gelehrten Notizen und die phantasievolle, oft phantastische Legende vom Kreuzholze: der Dichter liess durch die gelehrten Notizen sich nicht verwirren, durch die phantastischen Ausschmückungen der Legende sich nicht verlocken; mit klarem Blick hat er den gehaltvollsten Moment derselben erkannt, in den einfachsten, aber wirksamsten Scenen die zu dessen dramatischer Darstellung nothwendige Handlung entworfen und der äusserlichen Geschichte des Kreuzholzes durch die Seelengeschichte Sabas ein tiefes, menschliches Interesse verliehen.

Die Erkenntniss, dass und wie Calderon in dem Auto vom Baum der bessern Frucht die Schrift Pinedas benützt hat, mindert also nicht, sondern erhöht die Freude an der Dichtung und die Ehrfurcht vor dem Dichter.

Das Drama 'die Sibylle des Orients' ist in vielen Stücken verschieden von dem eben betrachteten Auto. Da es in dem Briefe von 1680, in welchem Calderon seine Schauspiele aufzählt, nicht erwähnt wird, so hat man entweder angenommen, dass es seinem Namen untergeschoben oder nach jenem Briefe von ihm gedichtet sei. Dieses letzte Auskunftsmittel ist nicht nothwendig, weil Calderon bei der grossen Zahl seiner Stücke noch einige andere, un-

zweifelhaft echte in jenem Briefe vergessen hat. Dass es den Namen Calderons mit Recht trägt, möchte auch daraus hervorgehen, dass für dieses Stück Pineda von Neuem benützt worden ist. So heisst z. B. die Königin von Saba bei Pineda (§ 2) 'Nicaula oder Makeda', im Auto nur Nicaula, im Drama Nicaula Makeda, und vom Kreuzholze erzählt das Drama Vieles, was nicht im Auto, wohl aber bei Pineda (§ 51) vorkommt. Wenn wirklich ein Anderer das Auto Calderons zu diesem Drama umgestaltet hätte, wäre es dann nicht geradezu wunderbar, dass er ebenfalls die von Calderon benützte, entlegene Quelle aufgefunden hätte?

Andere meinten, zuerst habe Calderon das Drama gedichtet und später dieses zum Auto umgearbeitet. Auch diese Ansicht ist falsch, wie schon eine Kleinigkeit beweisen mag. Wir sahen oben, wie Calderon die verschiedenen Ansichten über die Lage des Landes Saba zu einem sonderbaren Ganzen verwob: wie das Land als die Wiege und erste Stätte der Sonne in den Provinzen Asiens liegt, dann aber identisch ist mit der vom Nil eingeschlossenen Insel Meroe und wie wiederum das Meer an seinen Küsten tobt: Angaben, welche Calderon sämmtlich dem Buche Pinedas entlehnt hat. Im Drama wird Saba wohl noch einige Male Kaiserin von Aethiopien genannt, zumeist aber Königin des Ostens oder Indiens, und ihr Land, die Wiege der Sonne, ist eine Provinz Asiens, welche von zwei Meeren umschlossen wird. Es ist klar, dass die widerspruchsvolle Schilderung des Autos die frühere, die natürliche und besonnene des Dramas die spätere ist.

Im Drama sind vielfach die Scenen und die Worte des Autos wiederholt. Doch ist sehr häufig der Wortlaut geändert, und viele Stücke sind weggelassen, viele neu zugesetzt. Das hat zum geringeren Theil seinen Grund darin, dass dem älteren Dichter nicht mehr gefiel, was dem jüngeren gefallen hatte, zum grösseren Theil in dem verschiedenen Charakter des Dramas. Wollte Calderon auch ein Schauspiel mit religiösem Stoffe geben, so glaubte er doch in

einem Drama nicht so weit gehen zu dürfen wie in einem Auto. Desshalb hat er viele Stücke religiösen Inhaltes gestrichen, und viele neue zugesetzt, in welchen die bunte Mannigfaltigkeit des gewöhnlichen menschlichen Lebens zum Ausdruck kommen sollte.

So ist im ersten Akt, — das Drama ist in drei Akte getheilt, — die Vision Salomos sehr gekürzt, dagegen in die Scene zwischen Salomo, Hiram und Candaces sind, jener Verweltlichung halber, mehrere Stücke eingeschoben. Zuerst streiten Hiram und Candaces sich heftig um den Vorrang, dann schildert der eine die Seefahrt, der andere die Landreise nach Jerusalem in den prächtigsten, bilderreichsten Worten. In den beiden nächsten Scenen, welche von Saba handeln, ist keine Rede mehr von ihrem unstillbaren Drange nach höherer Erkenntniss, sondern sie verachtet die einheimischen Götter, glaubt nur an den einzigen Gott und, wenn der prophetische Geist sie erfüllt, spricht sie sogar deutlich von der Dreieinigkeit, ohne dass angedeutet wird, wie sie zu dieser Erkenntniss gekommen sei. Demnach kommt auch die allegorische Gestalt der Idolatrie mit dem Namen Palmira nicht mehr vor: dagegen ein kriegsgefangener König von Palmyra, Namens Libius, welcher von Irifile, einer Begleiterin Sabas, geliebt wird, endlich eine komische Figur, Namens Mandinga. Am Ende des Aktes entschliesst sich Saba zur Reise nach Jerusalem, nur um einen König zu sehen, der mächtiger und weiser sein soll als sie selbst.

Der zweite Akt, welcher die Scenen auf dem Libanon und Sabas Ankunft in Jerusalem schildert, ist stärker umgearbeitet. Zunächst ist eine grosse, allegorische Scene zugesetzt. Saba kommt sonderbarer Weise auf dem Wege nach Jerusalem mit Hiram auf den Libanon; dieser eilt voraus zu Salomo und lässt sie zurück am Fusse eines wunderbar schönen Baumes. Da kommt, von Verfolgern gescheucht, Joab und erzählt in langer Rede, wie David in der Schlacht gegen Absalom schon geflohen sei; jedoch als Semei einen schweren Fluch gegen ihn ausgestossen habe, sei er in die Schlacht

zurückgekehrt und habe Absalom besiegt, welcher dann, gegen Davids Willen, von ihm, dem Joab, getödtet worden sei; weil David im Testament dem Salomo befohlen habe, ihn und Semei zu strafen, seien sie beide auf den Libanon geflohen; Saba möge bewirken, dass von Salomos Arbeitern wenigstens der Baum geschont werde, an dessen Fuss sie ruhe; denn er sei von Jericho, Noas Enkel, hieher gebracht worden. Auch Semei kommt hinzu. Als Saba Beiden Verzeihung verspricht, fasst Semei Hoffnung, Joab verzweifelt. Der Inhalt dieser Scene, in welcher Joab, Semei und Saba offenbar ein Vorbild der beiden Schächer und Marias sein sollen, ist aus den Büchern der Könige mit ziemlich starken Veränderungen entlehnt.

Es folgt die allegorische Scene des Autos: der blutregnende Baum wird gegen den Willen des Heiden Candaces von den jüdischen Arbeitern gefällt; sein dreifaches Laub wird hier wie bei Pineda (§ 51) gedeutet auf die drei göttlichen Personen: Vater, Sohn und Geist.

Die übrigen Scenen des zweiten Aktes spielen im Königspalaste in Jerusalem. Statt von dem Streite der Mütter und seinem Urtheile zu erzählen, schildert Salomo hier Jerusalems Pracht und die Grossartigkeit des Tempelbaues. Nachdem Hiram die Königin und Candaces den Baum vom Libanon angekündigt hat, begrüssen sich Salomo und Saba im Thronsaale; Saba bittet sogleich um Verzeihung für Joab und Semei, doch der König verschiebt das Urtheil auf spätere Zeit. Diese Scenen sind zum Theil aus dem Auto herübergenommen, zum Theil neu erfunden.

Noch stärker ist der dritte Akt umgearbeitet. Weggelassen ist Sabas Forschen nach dem Grunde alles Seins, der Streit zwischen Heidenthum und Salomo, Sabas Belehrung über den einen, wahren Gott Israels und ihr offenes Bekenntniss zu demselben. Dagegen ist die Notiz Pinedas, dass Salomo und Saba sich geliebt hätten und dass das hohe Lied von Salomo auf Saba gedichtet sei, eine Notiz, welche im Auto nur leise berührt war, im Drama breit ausgeführt.

Während im Auto Saba sogleich am Abend ihrer Ankunft dem wunderbaren Stamm begegnet, vergeht im Drama nach dem Schlusse des zweiten Aktes, in welchem ihre Ankunft geschildert ist, geraume Zeit. Im Anfange des dritten Aktes sprechen ihre Dienerinnen von Salomos Liebe. Dann kommen Saba und Salomo selbst; und Salomo unterscheidet die natürlichen Blumen von den künstlichen; hierauf entschläft er, weil, wie Saba nach dem hohen Liede (2, 9. 17; 5, 2) sagt, er die Nacht hindurch an ihrer Schwelle wachte. Im Schlaf droht ihm eine Vision Gottes Strafe wegen seines Umganges mit fremden, ungläubigen Weibern (vgl. 3. Buch d. Könige, 9, 2), eine Drohung, welche in diesem Zusammenhang nur auf Saba bezogen werden kann.

In der nächsten Scene beschliessen Hiram und Candaces eine Brücke über den Cedron herzustellen vermittelst jenes wunderbaren Stammes vom Libanon, der beim Tempelbau nirgends sich fügte und stets zu lang oder zu kurz war. Saba will dann Salomos Schrecken über jene Vision zerstreuen und bittet ihn das Urtheil über Semei und Joab zu fällen, worauf er den Mörder Joab zum Tode verurtheilt. Als am Schlusse des Dramas Saba die Brücke überschreiten will, erfüllt sie wieder der prophetische Geist, und sie schildert die Geschichte des Kreuzholzes. Salomo trägt dann den Stamm fort, um ihn als seinen grössten Schatz aufzubewahren.

Die Geschichte des Kreuzholzes ist völlig neu nach Pineda erzählt und es sind viele Ausschmückungen der Legende, welche im Auto verschmäht sind, hier verwendet.

Das mag mit dem Charakter des Dramas entschuldigt werden. Eine andere von Calderon vorgenommene Veränderung lässt sich kaum entschuldigen. Denn obwohl auch hier zuerst von einem Baum auf Adams Grab die Rede ist, so hat doch der wunderbare Baum einen andern Ursprung: er ist gewachsen aus dem Olivenzweig, welchen die Taube nach der Sintfluth dem Noa gebracht und welchen Noa auf dem Libanon angepflanzt hat. Hier widerspricht Calderon dem,

was er im zweiten Akt gesagt hat, dass nemlich der Baum von Jericho, Noa's Enkel, aus Hebron auf den Libanon verpflanzt worden sei. Schlimmer als dieser Widerspruch scheint mir die Entstellung der Legende zu sein. Denn die unmittelbare Abstammung des Kreuzholzes vom Baum der Erkenntniss ist ein, sonst auch von Calderon betonter, wesentlicher Bestandtheil derselben, so dass mit der Aenderung desselben die Legende selbst einen grossen Reiz verloren hat.

Es ist keine erfreuliche Sache, den Inhalt des Dramas zusammenzufassen. Denn Calderon hat bei der Umarbeitung, bei welcher die Verweltlichung des Stoffes sein Hauptziel war, einen schweren Fehler begangen. Im Auto führt eine einfache Handlung sicher zum Ziele und das sich entwickelnde Seelenleben Sabas fesselt von Scene zu Scene mehr. Im Drama spricht sie schon im Anfang von der Dreieinigkeit; von einem Streben nach höherer Erkenntniss, von einer Entwicklung und Erhebung ihres Wesens ist keine Rede; ja im Gegentheil wird durch die Liebe zu Salomo ein fremdartiger Bestandtheil in dasselbe gemischt, und durch die Drohung, welche Salomo ihretwegen trifft, wird sogar die Achtung vor ihr gemindert.

Wohl hören wir dann von dem Rangstreit der beiden Könige, von der Liebe des Königs Libius und der Irifile, von den Schicksalen Semeis und Joabs und von der Liebe Salomos und Sabas; allein keines dieser Motive ist weiter ausgeführt, geschweige denn, dass irgend eines derselben zum geistigen Mittelpunkt der Handlung erhoben wäre. So bleibt eine Reihe von Scenen übrig, ohne eine Handlung, deren Entwicklung unser Mitgefühl erregen und steigern könnte. Diese Missstände sind fast alle bei dem Streben nach Verweltlichung des Stoffes entstanden: was an dem Drama noch fesselt, das sind zumeist die hier verwendeten Trümmer des Autos.

Dessen meisterhafte Anlage lernen wir durch eine andere Wahrnehmung noch mehr schätzen. Am Schlusse desselben erwidert nemlich Salomo der Idolatrie, welche an der Kraft des Kreuzholzes zweifelt: das wird, wenn man diesem seine Fehler verzeiht, ein anderes

Auto dich lehren, welches dir dann Stillschweigen auferlegen wird. Calderon weist am Schlusse eines Autos öfter auf ein anderes als Fortsetzung hin: dasjenige, auf welches er hier hindeutet, ist nach meinem Urtheil das Auto 'vom Aussatz des Constantin'.

Dort wird dargestellt, wie dieser Kaiser, während seine Mutter Helena nach dem Kreuzholze sucht, mit Maxentius kämpft und schon zur Flucht gewendet durch eine göttliche Stimme ermahnt wird, unter dem Zeichen des Kreuzes den Kampf zu erneuern. Er siegt wirklich. Als er aber dennoch Jupiter Dankopfer darbringen will, wird er vom Aussatze ergriffen und erst nach Busse und Taufe davon befreit. Dass dieses Auto mit Bezug auf das Auto vom Baum der bessern Frucht gedichtet ist, beweisen zunächst einige Einzelheiten. So wird hier wie dort das Kreuzholz Gegengift gegen das Gift des Paradiesbaumes genannt und das dreifache Laub als Symbol von Stärke, Sieg und Tod gedeutet, während bei Pineda und im Drama es auf den Vater, Sohn und heiligen Geist bezogen wurde. Der Hauptbeweis liegt darin, dass auch in diesem Auto die Geschichte des Kreuzholzes erzählt wird, und zwar in derselben Weise wie in jenem.

Also hatte Calderon, während er die Schicksale des Kreuzes vor Christus in Verbindung mit der Geschichte der Königin von Saba darstellte, bereits den Plan entworfen, als Ergänzung die Geschichte desselben nach Christus und den dauernden Sieg des Christenthums in Verbindung mit der Geschichte Constantins in einem andern Auto darzustellen. Dieser Plan sowie die Ausführung desselben entspricht ganz dem weit schauenden, grossartig entwerfenden Geiste unseres Dichters.

Das Ziel, welches wir auf dem zurückgelegten Wege erreicht haben, ist also folgendes: Zuerst dichtete Calderon das Auto vom Baum der bessern Frucht und in engem Anschlusse daran das zweite vom Aussatze Constantins. Anregung und Stoff empfing er zu dem ersteren aus dem, was Pineda über die Königin von Saba und über

die Kreuzsage geschrieben hatte, für das andere benützte er Pineda nur wenig und schloss sich meist an die Legende von Helena und Constantin an. Viel später arbeitete er das Auto vom Baum der bessern Frucht zu einem Drama religiösen Inhaltes um, welches er die Sibylle des Orients überschrieb. Bei dieser Umarbeitung wurden viele Stücke des Autos weggelassen, viele, theilweise unter erneuter Benützung Pinedas, neu zugesetzt. Dadurch, dass die einheitliche Idee, welche die Anlage des Autos beherrscht, aufgegeben wurde, ohne dass eine andere an ihre Stelle trat, ist die Wirkung und der Werth des Dramas sehr gemindert worden, während die Gluth begeisterter Frömmigkeit und die Meisterschaft dramatischer Composition in dem Auto vom Baum der bessern Frucht ein würdiges Denkmal der religiösen Poesie geschaffen haben.

Die Legende vom Kreuzholze hatte im Mittelalter viele Dichter angeregt; doch schöner ist die Nachblüthe, welche sie in Calderons Dichtung getrieben hat. Dennoch ist dieselbe wenig beachtet; ja Calderon selbst ist den Meisten kaum durch ein oder das andere Schauspiel bekannt. Man hat diesen Dichter oft mit Shakespeare verglichen, und wirklich erreicht er ihn durch die Mannigfaltigkeit und das allgemeine Interesse seiner Stoffe, durch reiche Phantasie in der Erfindung von Figuren und Scenen und die Meisterschaft in der Anlage und Verwicklung der Handlung: allein in einem andern Stücke steht er unter Shakespeare und manchem andern dramatischen Dichter. — Seine Ausdrucksweise ist stets grossartig, dem Fluge seiner Phantasie, der reichen Bildersprache kann man oft kaum folgen; aber fast alle ernsten Personen sprechen in dem gleichen erhabenen Tone: sprechen komische Personen, oder geringe Personen über gewöhnliche Dinge, so fühlt man, wie der Dichter sich Zwang anthut, als ob ein Aeschylus Comoedien schriebe oder ein Herkules im Weibergewand spänne. Dieser Mangel einer scharfen Zeichnung der verschiedenen Charaktere, welcher vor Allem den Genuss von Calderons weltlichen Dichtungen beeinträchtigt und deren allgemeine

Verbreitung verhindert, mag zum Theil mit seiner natürlichen Begabung zusammenhängen; zum grossen Theil hat er einen andern Grund.

Die geistlichen Festspiele von der Art des vorhin betrachteten erstreben nur die Verherrlichung der Religion, verlassen den Boden der Wirklichkeit und spielen in einer idealen Welt; die Aufgabe des Dichters ist vor Allem, in den Zuschauern religiöse Gefühle zu erwecken und dieselben in feierlicher Stimmung zu erhalten. Wie diese Spiele in Zweck und Inhalt den früheren griechischen Tragödien verwandt sind, so auch in Hinsicht der Form, und wie z. B. im Prometheus des Aeschylus Götter, Heroen und allegorische Gestalten alle in der gleichen, erhabenen Sprache reden, so war in diesen Autos die stets schmuckreiche, oft rhetorisch hinreissende und begeisterte Ausdrucksweise Calderons am richtigen Platze. Diese geistlichen Festspiele stehen aber den weltlichen Schauspielen an Zahl wenig nach, und was dem Dichter hier zur zweiten Natur geworden war, konnte er dort, selbst wenn er wollte, nicht verleugnen. Auch waren es diese geistlichen Spiele, um derentwillen Calderon von seinen Zeitgenossen am meisten gefeiert wurde; und sie waren ihm, dem Angehörigen eines geistlichen Ordens, besondere Herzenssache. Dem Dichter geschieht also grosses Unrecht, wenn er nur nach seinen weltlichen Schauspielen beurtheilt wird. Haben wir gelernt, den Malern der älteren italienischen und deutschen Schulen, welche fast nur Gegenstände der heiligen Schrift und Legende darstellen, nachzufühlen und ihre Werke unparteiisch zu beurtheilen, so schulden wir das Gleiche auch den Dichtungen, in welchen einer der reichsten Geister aller Zeiten sich im glänzendsten Lichte gezeigt hat.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

11Feb'59 JT

RNED TO
MATH.-STAT. LIB.
APR 14 1959

DEC 12 1967 49
RECD

DEC 6 '67-10 AM
LOAN DEPT.

JAN 07 1991

AUTO DISC DEC 09 '90

LD 21A–50m-9,'58
(6889s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C008513726